R. DE RENSIS

Musica italiana in Francia

La riforma intitolata a Gluck

CASA EDITRICE " MUSICA „
ROMA

R. DE RENSIS

Musica italiana in Francia

La riforma intitolata a Gluck

CASA EDITRICE " MUSICA ,,
ROMA

ML
1727.1
.D4
1916

ROMA — TIP. F. CENTENARI.

È pregiudizio ancora diffuso, e molte volte diffuso di proposito, che Cristoforo Gluck sia il solo e grande riformatore dell'opera nel secolo XVIII, che ogni idea di rinnovellamento e di riforma sia una reazione all'invadente e nefasta opera italiana, che il maggiore ostacolo a questo rinnovellamento venga opposto, perciò, dagli stessi italiani.

Questa è una vera e propria tesi su cui si elevano le concetture storiche predominanti e provenienti di Germania e sopratutto di Francia; concetture, secondo noi, partigiane ed errate, che i giovani scrittori italiani avrebbero il dovere, oggi più che mai, di smentire, distruggere e ricondurre entro i termini della giusta verità.

Simile tesi non riflette solo la riforma gluckiana, ma si afferma e si ripete, inalterata, prima, dopo e sempre, dall'epoca del Lulli alla famosa lotta tra *buffonisti* e *antibuffonisti*, dalle origini della sinfonia alla rivoluzione wagneriana, sino alla crisi attuale del melodramma. Sembrerebbe che i tedeschi e più i francesi stessero lì apposta, generosamente in agguato, per ovviare la strage artistica prodotta dalla invadenza e dalla incoscienza italiana e per salvare l'universo da tanto male.

Questo l'atteggiamento inflessibile, stereotipo degli studiosi stranieri prima della immane guerra, la quale sovvertendo le basi invecchiate e falsificate della vita sociale e spirituale del mondo, ridonerà a noi quel valore finoggi, ingiustamente, misconosciuto.

Da Baltazarini a Pergolesi.

Aprite, per caso, una storia recente di autore francese; leggerete subito: « Assai tempo « prima che l'opera italiana penetrasse in « Francia, i francesi avevano manifestato il

« loro gusto per gli spettacoli brillanti, le « rappresentazioni lussuose, le feste princi- « pesche, i *ballets*, le mascherate, i diverti- « menti... » (1).

Ebbene, ognun sa a che cosa poi si riducessero questi che vorrebbero apparire gli albori del teatro musicale francese: a *ballets*, a spettacoli in cui si avvicendavano e mescolavano canti, cori, musiche, che non ebbero in sè le cellule fecondatrici di più elevate forme d'arte. Senza ricordare che furono italiani i primi compositori di balletti francesi, anteriori anche e di molto tempo al noto piemontese Baltazarini che fece rappresentare alla corte di Caterina de' Medici il famoso *Ballet comique de la Reine:* sin dalla prima metà del 1500, i musicisti italiani accorrevano in Francia ricercatissimi e ammiratissimi, tenuti in conto di eccellenti maestri, come ha di recente dimostrato, con larghezza di documentazioni, il Prunière (2).

Solo nel 1570, il poeta Giovanni Antonio de Baïf, auspice Carlo IX, ebbe l'idea di istituire un'*Accademia di poesia e di musica*,

allo scopo di unire l'una all'altra più strettamente.

Da questa istituzione si sarebbe potuto attendere la iniziazione d'un futuro dramma musicale francese, ma il terreno se ne dimostrò talmente incapace e sterile, che l'*Accademia* intristì e si sciolse, nutrita soltanto, durante la sua esistenza, della detestata musica italiana. La quale, sui primi del 1600, era altamente rappresentata alla corte di Enrico IV e di Maria de' Medici dal romano Giulio Caccini, il celebrato autore delle *Nuove Musiche*, che tanto solco impresse e lasciò dietro di sè e tale che i francesi avrebbero potuto allora e dovuto comprendere l'importanza del problema drammatico musicale cioè il problema dell'opera che veniva imponendosi.

Nel 1645, e fin qui le cronache teatrali parigine son chiuse nel più misterioso silenzio, per volere del cardinal Mazzarini fu rappresentata *La finta pazza* del Sacrati e, nel 1647, al « Louvre », l'*Orfeo* di Luigi Rossi, nome che si va rivendicando alla storia e alla gloria (3). Il Rossi offrì ai parigini

con la sua opera uno spettacolo nuovo e inatteso; ma non sappiamo precisamente come sia stato accolto tanto è opposto il racconto degli scrittori: probabilmente l'opera, in lingua italiana, non fu compresa e quindi generò stanchezza; certo non produsse imitatori e si continuò allegramente a comporre *balletti*. Il Prunière, nella sua accennata magistrale opera, ritiene che i musicisti francesi fossero troppo strettamente chiusi entro il cerchio di un pedantismo scolastico e di una naturale timidezza, per uscirne; mentre il nostro Pizzetti dubita, e noi con lui, che si tratti di una vera e propria scarsa genialità creativa.

Ancora per volere del cardinal Mazzarini, che tra i canoni della sua politica si diceva avesse quello di imporre la musica del suo paese, nel 1654 fu chiamata una compagnia di artisti lirici italiani che allestì l'opera: *Le nozze di Peleo e di Teti* di Carlo Caproli del Violino, e nel 1660, una terza volta, tornarono gl'italiani, con a capo il veneto Francesco Cavalli, per rendere più solenni e lieti

gli augusti sponsali di Luigi XIV. Si rappresentò, con gran pompa, al « Louvre », *Serse* del Cavalli stesso: opera che dovette completamente soddisfare, se due anni dopo, il 7 Febbraio 1662, il magnifico teatro delle « Tuileries » fu inaugurato con altra opera del Cavalli, *Ercole Amante*, in cui prese parte il Re stesso, nelle fulgide vesti del *Sole*.

Queste due opere del Cavalli, è necessario notarlo, contenevano intermezzi danzanti composti da Giambattista Lulli, che dalla natia Firenze venuto tredicenne a Parigi, aveva man mano con le sue musiche conquistato le simpatie generali, e si avviava a divenire il vero ed autentico fondatore dell'opera francese.

La musica del Cavalli influì potentemente sulla formazione dello stile d'operista in Lulli. Nelle partiture del Lulli è evidente lo studio e l'imitazione del maestro veneziano(4).

Certo i francesi non dissimulano il dispiacere che del Lulli, se si sono sforzati di costrurre un conveniente albero genealogico, non han potuto mutare l'atto di nascita ed han dovuto contentarsi di francesizzare il

nome; ma son più dispiacenti nel dover convenire che non invano Lulli aprì gli occhi in Firenze, se la sua arte trae tanti e sì ragguardevoli elementi dal glorioso e fondamentale sistema della Camerata dei Bardi. Lulli, tra l'altro, ha saputo ingegnosamente applicare all'opera francese il recitativo del Peri e del Caccini.

In ogni modo, grazie al fiorentino, una profonda affermazione nazionale s'è superbamente iniziata, e nessuno pensa di oppugnarla con serietà: da questo momento, ma non per lungo tempo, la Francia sente, con giusto orgoglio, d'essersi liberata dal secolare vassallaggio alla musica italiana.

Lulli aveva sfrondata la forma italiana degli ornamenti e delle superfluità, aveva impresso al recitativo un andamento fluido, più vicino al linguaggio parlato e più aderente alle peculiarità della lingua francese, ed aveva soprattutto conferito al dramma una dignità ed una nobiltà, scevre di quel sentimentalismo sensuale genuinamente italico.

L'opera lulliana ebbe parecchi seguaci se non continuatori, tra cui Marcantonio Charpentier, allievo del Carissimi; Andrea Campra, accusato d'italianismo, forse perchè di fervida immaginativa e di delicato sentire; Clerambault ammirato dal Rousseau, e vari altri: Desmaret, Gervais, Destouches, Montéclair, ecc.; i quali tutti, però, non seppero tener desto il favore del pubblico, tanto profondo, unanime ed augurale, conquistato dal Lulli. Neppure Giovanni Filippo Rameau, il più diretto continuatore del Lulli, acuto teorico, con le sue tre opere ha potuto evitare la decadenza rapida di una forma d'arte appena tentata e invano sostenuta: evidentemente la struttura psichico-estetica dei francesi non era la più adatta ad accoglierla. Ciò che sostennero prima l'abate Francesco Raguenet nel *Parallèle des Italiens e des Francais en ce qui regarde la musique et les operas* (1702), poi Jean Jacque Rousseau nella famosa *Lettre sur la musique francaise* (1753), e poi il barone Grimm, il Diderot, ed altri.

Intanto, però, che la giovinetta opera fran-

cese s'avvizziva nella tristezza e nell'aridità, una nuova invasione di arte italiana veniva a sconvolgere lo spirito pubblico dei parigini, veniva a portare, con più vivida luce, novello pomo di aspra discordia. La vivacità, il sorriso, la spontaneità dell'opera buffa napoletana veniva a cogliere altri e più frondosi allori in terra ostile. *La serva padrona* del divino Pergolesi, prima nel 1746, poi successivamente nella storica grande stagione dal 1752 al 1754, da una parte avvinceva irresistibilmente, dall'altra provocava una di quelle solite lotte fraterne, in cui momentaneamente ed apparentemente soccombeva la musica italiana, la quale in realtà ed in compenso lanciava, generosa e gioconda, come dal pieno ventilabro, semi di genialità e di poesia. « Tutta Parigi, son parole di Rousseau, si divise in due partiti più appassionati di quello che sarebbero stati se si fosse trattato di una questione religiosa o di un affare di Stato. L'uno, rappresentato da pochi ma veri conoscitori dell'arte, uomini dall'alto intelletto e profondo sapere, sosteneva la musica italiana; l'altro, com-

posto di dilettanti, più numeroso e potente per l'appoggio della corte e dell'alta aristocrazia, sosteneva la musica francese. Il piccolo drappello dei primi si riuniva all' « Opèra » sotto il palchetto della Regina, mentre il numeroso gruppo degli aderenti al partito contrario prendeva posto sotto il palchetto del Re » (5).

Questo fervore italico costò caro al filosofo ginevrino, che fu bruciato... in effige nel cortile dell'*Academie Royale de musique*, mentre i cantanti italiani venivano espulsi non solo dall'Accademia, ma dalla capitale francese. Tuttavia i germi fecondarono e diedero alla storia i nomi di Mondoville, Monsigny, Philidor, Grétry, ecc., oltrechè, è cosa notoria, l'opera buffa italiana continuò ad esercitare una grande influenza sulle sorti dell'opera seria, nel senso che andò adusando il gusto dei francesi alla musica spigliata, scorrevole, leggera, spoglia di ogni superfluità ingombrante, preparando così il terreno alla riforma di Gluck, la quale tecnicamente si riduce ad un puro processo di semplificazione e di idealizzazione.

Precursori italiani.

Intanto, man mano che ascendeva l'opera buffa, per la puntuale legge di compensazione, discendeva l'opera seria, la quale sarebbe stata irreparabilmente minacciata nella sua salute se nello spirito vigile di alcuni musicisti e poeti italiani non fosse sorto l'intuito della necessità di una riforma, che insinuasse nuovo vigore e nuova vita alla moritura. L'opera italiana si era supinamente asservita al virtuosismo del *soprano* e della *prima donna ;* costoro imponevano la loro volontà ai poeti e ai musicisti, impugnavano lo scettro del comando, allo scopo di sfoggiare, con infinita prodigalità, voce e gesti, d'infiorare il canto di gorgogli, arabeschi, artificii, ai quali il pubblico finiva col non prestare più la sua attenzione, o almeno la sua fede; l'opera era divenuta una collezione di *arie*, senz'alcun interesse ed unità drammatica, appiccicate, o, per essere più precisi, disgiunte da un recitativo povero di movimento, di realtà umana, di bellezza artistica e di senso comune.

Benedetto Marcello, nel suo delizioso *Teatro alla moda* (1720) « ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire le opere italiane in musica all'uso moderno » rispecchia il tristissimo stato delle cose « e burla tutti con faceta serietà di ammaestramento e consigli ai poeti e compositori di melodrammi, alle virtuose e lor madri, e ai protettori, ai pittori di scene, agli attori, ecc... ». In questa satira sono dipinti al vivo tutti gli abusi e i vizi per cui doveva decadere l'opera italiana: nessun personaggio di teatro, dal maestro di cappella alla maschera, dal poeta al conduttore del botteghino, è risparmiato. In 27 capitoli, veri capitoli di finissimo *houmour*, ciascuno trova, sotto il velame dello scherzo, l'ironia alle sue assurdità e, in questa, la buona via da seguire per riabilitarsi (6).

Lo stesso Metastasio, che era l'instancabile fornitore di libretti a tutti gli operisti italiani e stranieri, che con la struttura speciale delle sue tragedie costituiva uno dei più resistenti ostacoli ad un cambiamento di forma musicale, lo stesso mal-

menato Metastasio, specie nella maturità, si occupò e preoccupò del problema e della sua risoluzione. L'esame attento di alcuni documenti vecchi e recenti, non solo bastano a distruggere il pregiudizio che il Metastasio fosse il formidabile oppositore delle idee di Gluck, ma valgono a rivendicargli alcune idee fondamentali attribuite a Gluck : il che ha fatto, in parte, Romain Rolland, il più equanime dei critici francesi (7).

Il Rolland esamina la importantissima lettera del poeta romano indirizzata a Giovanni Hasse, musicista sassone, che visse sempre in Italia e scrisse opere nello stile italiano, e trae e fissa i principii in essa contenuti. Innanzi tutto il Metastasio, poeta melodioso per eccellenza, afferma la necessaria supremazia della poesia sulla musica, dice che i *tratti del viso* rappresentano la poesia ; gli *abbigliamenti* e gli *ornamenti* rappresentano la musica : appunto come Gluck più tardi si esprimerà. Afferma la assoluta importanza del dramma con consigli tendenti a non lasciar languire la parte dell'attore con le frequenti e lunghe attese : ciò che, in altri ter-

mini, significa l'abolizione dell'*aria* inutile e la subordinazione della musica all'effetto scenico. Inoltre esprime a Giovanni Hasse il desiderio che la sinfonia dell'*Attilio Regolo* rifletta i dubbi, i timori, le trepidazioni del protagonista; e che l'orchestra abbia carattere psicologico e traduca non solo le parole, ma i sentimenti.

Idee queste conformi a quelle di Gluck e che Metastasio, con precisione e convinzione, consacrava in uno scritto del 1749, epoca in cui Gluck non aveva il più lontano presentimento della sua riforma, la quale diventa programma nella prefazione all'*Alceste* del 1769, cioè 20 anni più tardi.

In altra lettera del 1765 al Cav. De Chastelleux, che il Rolland non ha tenuto presente, il Metastasio, riafferma le sue opinioni ed osserva che « quando la musica aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e sè stessa. È un assurdo troppo solenne che le vesti pretendano la principal considerazione a gara della persona per cui son fatte ».

E il Metastasio trovò anche un prezioso interprete in un maestro italiano, uno di quelli che non solo sentivano il bisogno di rinnovarsi e di apportare nuove energie all'opera, ma si sforzavano di creare, suscitare e porre in azione queste energie; un maestro che, su gli altri, ebbe audacie e possibilità estetiche, e fu perciò chiamato il *Gluck italiano*: voglio dire Nicolò Jommelli di Aversa, di quell'Aversa ingrata, che più tardi doveva gloriarsi anche dei natali di Domenico Cimarosa.

Il Jommelli (8), per essersi allontanato dal *clichè* consueto e decadente del melodramma e per aver seguito i concetti del Metastasio che, con crescente e mirabile fede, in una terza lettera del 1770 a Saverio Mattei, insisteva a non voler più « voci indebolite negli arpeggi, nei trilli e nelle volate, ma a volerle ferme, robuste, che scuotano, con forza uguale al diletto, gli organi del nostro udito, e ne spingano gli effetti sino ai penetrali della nostra anima »; il Jommelli per aver conferito decoro alla melodia, espressione all'accento, vivezza al recitativo ac-

compagnato, per aver rimesso in onore il coro e per aver arricchita la strumentazione, incontrò la più aspra impopolarità.

Col Jommelli e, un po' prima di lui, Tommaso Traetta era un altro rappresentante della nuova tendenza sanzionata in seguito dal Gluck. Erano tali gli sforzi novatori del Traetta per raggiungere la naturalezza nella espressione, che al suo nome va attaccato il cosiddetto *urlo*, poichè volle che in determinato brano della sua *Sofonisba*, al posto del canto si udisse un *urlo;* quell'*urlo* del quale, poi, ed oggi soprattutto, doveva farsi uno spaventevole abuso.

Prima del Jommelli, del Traetta e di qualche altro va ricordato il nome di Leonardo Vinci, compositore patetico, che seppe molte volte raggiungere una espressività drammatica innanzi a lui sconosciuta. Il suo recitativo accompagnato prelude degnamente alla riforma intitolata a Gluck.

Con queste constatazioni rapide ma evidenti crediamo d'aver illustrato a sufficienza che anche in Italia e dagli Italiani era sentita viva la preoccupazione della crisi del

melodramma, e quindi la necessità d'intraprendere un diverso e più nobile cammino. Ond'è che noi, senza la stolida pretesa di attenuare la fulgida gloria di Gluck, desideriamo che questa gloria non trovi più la sua unica ragion d'essere nella reazione contro la decaduta e deturpata opera italiana. Cristoforo Gluck deve invece molto all'Italia, come appunto continueremo a vedere.

Tra Sammartini e Calzabigi.

Se dalla natura Gluck ebbe la precoce e prepotente disposizione alla musica, se apprese di quest'arte i rudimenti alla scuola dei Gesuiti di Komotan, passando con disinvoltura dal canto al clavicembalo, dall'organo al violino, se divenne un eccellente violoncellista sotto la guida del boemo Czernohorsky, fu solo dal prezioso insegnamento impartitogli a Milano, ove fu condotto dal lombardo Conte Melzi, che apprese i segreti e le finalità della tecnica e dell'arte, i tesori dell' espressione musicale. A Milano, per quattro anni, ebbe maestro il grande con-

trapuntista G. B. Sammartini, il padre della sinfonia, il precursore di Haydn, di cui la fama cresce man mano che le ricerche, gli studi illuminano la sua vigorosa figura (9). La prima opera di Gluck, *Artaserse*, su poema di Metastasio, rappresentata al teatro ducale di Milano (1741), ebbe collaboratore il Sammartini, che v'inserì anche una sua *aria*.

« Gli studi e il lungo soggiorno nella penisola diedero a Gluck, dal punto di vista dell'arte, lo ammette Jean d'Udine (10), quel che precisamente a lui mancava, sia per atavismo germanico, sia per il carattere peculiare della sua giovinezza, cioè: il sentimento della melodia organizzata ». Ed è esatto, poichè se Gluck s'è sentito tratto alla scuola del Sammartini sinfonista e quindi maggiormente conforme alle attitudini di un tedesco, nel Sammartini ha trovato invece un melodista vivace, brillante, appassionato, dovizioso, che ha certamente rivelato l'allievo a sè stesso.

Il G. de Saint-Foix (11) ha minuziosamente studiato la grande influenza esercitata dal Sammartini su Gluck, sullo stesso Gluck delle

ultime opere come l'*Armida*, «il quale, afferma il Saint-Foix, non si peritò di plagiare addirittura interi tempi del suo maestro, trapiantandoli in parecchie sue composizioni».

Con l'*Artaserse* Gluck iniziò la fecondissima carriera di operista italiano, e quasi annualmente in una città nostra si rappresentò una sua opera (12). Roma conobbe due primizie: *Il Trionfo di Camillo* nel 1754, e l'*Antigono* nel 1756, nel quale anno — e la sua rinomanza era salita molto alta — il Papa lo nominò *Cavaliere dello sperone d'oro*. D'allora fu sempre chiamato *il cavalier Gluck*.

In questo stesso anno 1756 fu invitato a Vienna quale *Kapellmeister* dell'Opera, di cui era intendente generale il Conte Durazzo. A Vienna per circa cinque anni Gluck si diede a comporre opere comiche, il che, come giustamente osserva il Mantovani (13), esclude ogni idea di preparazione all'imminente *Orfeo ed Euridice*.

Il Conte Durazzo ha il merito d'aver avvicinato, nel 1761, quando Gluck contava ben 42 anni, Gluck al poeta livornese Raniero Calzabigi, autore di un dramma: *Orfeo ed*

Euridice, concepito con intendimenti personali, nuovi, arditi. Il Calsabigi ha lasciato scritto al riguardo le seguenti importanti considerazioni e notizie: « Io non sono musicista, ma ho molto studiato la declamazione. Mi si riconosce il talento di recitare assai bene i versi, specialmente i tragici e i miei. Io ho pensato, venticinque anni or sono, che la sola musica conveniente alla poesia drammatica, soprattutto per il dialogo e per le *arie* che noi chiamiamo di *azione*, è quella che si avvicina alla *declamazione naturale*, animata, energica; la declamazione non essendo che una musica imperfetta, che si potrebbe tradurre in *note* qual'è, se noi possedessimo un tal numero di segni da contraddistinguere tutti i toni, tutte le inflessioni, le dolcezze, le asprezze, le sfumature, che possiede la voce declamante... Io giunsi a Vienna nel 1761, invaso da queste idee, ed il Conte Durazzo, al quale avevo recitato il mio *Orfeo*, mi impegnò per cederlo al teatro imperiale. Acconsentii, ma a condizione che la musica fosse composta secondo i miei intendimenti. Egli mi inviò il Cavalier

Gluck, che mi assicurò essere disposto a prestarsi a tutto. Io gli feci la lettura del mio *Orfeo* e declamandogli vari brani e varie riprese, gli facevo notare le sospensioni, i rallentamenti, la rapidità della declamazione, i suoni della voce, ora accentuati, ora affievoliti e negletti, che io desideravo facesse uso nella composizione. Io lo pregai nello stesso tempo di bandire i *passaggi*, le *cadenze*, i *ritornelli*, e tutto ciò che v'era di stravagante e di barbaro nella musica. Gluck entrò perfettamente nell' ordine delle mie idee... ». Queste idee erano radicate e mature nel cervello del poeta livornese che ebbe occasione di abbozzarle fin dal 1754, riferendole soprattutto all'arte drammatica, nella *Dissertazione* che precede il primo volume delle *Poesie* di Metastasio, pubblicate a sua cura.

E Gluck si pose subito al lavoro in modo che *Orfeo ed Euridice*, preparata in tutti i particolari dai due autori, potè affrontare il giudizio del pubblico viennese, la sera del 5 ottobre 1762. Il *Wiener Diarium* dell'epoca, registra l'avvenimento con queste precise parole: « l'opera fu coronata da un successo che

fece grande onore al poeta e al musicista ». Infatti l'*Orfeo* sembrò raggiungere il complesso degli scopi desiderati; cioè: il rispetto della drammacità, la funzione secondaria di mezzo e non di fine della musica, l'abolizione delle fioriture e dei virtuosismi ad uso dei cantanti; sembrò raggiungere l'effetto che il Calzabigi si riprometteva e il Gluck seppe perfettamente conseguire, interpretando una riforma, verso cui egli era venuto man mano e quasi inconsapevolmente aspirando, durante la precipitosa produzione di diecine e diecine di opere (dal 1746 al 1762) tutte ossequenti alla trionfante moda italiana. Diciamo sembrò, poichè un attento esame dell'*Orfeo* conduce al convincimento di una molto tenue verità drammatica e di una ancora sovrabbondanza di arie e duetti convenzionali.

La circostanza, che non è un mistero per nessuno, documentatamente incontroversa, che attribuisce al Calzabigi la sua gran parte di merito, è da molti storici o travisata o taciuta; e perciò noi abbiamo il dovere, oggi che finalmente siamo ascoltati, di ri-

metterla in luce e in valore. Poichè, se è ammissibile che il Calzabigi, poeta assai modesto, dia importanza paternamente esagerata alla sua idea distruttrice e ricostruttrice, è anche supponibile che Gluck non potendo essere, come in seguito sarà Wagner, poeta di sè stesso, e non incontrandosi col Calzabigi, non avrebbe trovata l'occasione di attuare la riforma che pure esisteva in embrione nel suo cervello: e qui bisogna tener conto anche della sua età più che matura. Occorreva la persistenza e la caparbietà di un esaltato quale il Calzabigi per indurlo a disfarsi del fardello annoso della tradizione artistica e della lunga produzione personale. Infatti non seppe disfarsene subito e da solo, poichè dopo l'*Orfeo*, che pure segnava una data nella sua vita, tornò con disinvoltura all'artificioso sistema della deprecata e rifiutata opera italiana con il *Trionfo di Clelia*, con cui s'inaugurò il « Comunale » di Bologna (1763). Nel *Telemaco* che seguì e che fu rappresentato a Vienna (1765), già traspare qualche intenzione rinnovatrice.

Gluck ritenta la nuova concezione del dram-

ma musicale per desiderio del Calzabigi, che gli fornì un secondo libretto: l'*Alceste*. Occorreva, vale a dire, la collaborazione e l'assistenza del modesto poeta italiano perchè il grande Tedesco fosse ricondotto ai principî di quella che si chiamò la sua riforma.

Il Tiersot (14) ritiene che il genio di Gluck con l'*Orfeo* abbia compiuto un atto istintivo, e che perciò egli tornasse all'attività solita delle opere italiane, delle opere buffe, dei divertimenti di Corte, come se nulla fosse avvenuto nel suo spirito. È una interpretazione alquanto curiosa del fenomeno, per non dire assolutamente erronea, quando si pensi che questa riforma, come ogni riforma, è il risultato di una lenta, lunga e paziente elaborazione.

Com'è più logico, normale, piano, ritenere, invece, che la tenacia delle idee agitate dal fervido Calzabigi esercitasse una influenza decisiva, fascinante sullo spirito del musicista, dal momento che per un secondo tentativo ci volle un secondo libretto del Calzabigi, e per un terzo tentativo ancora, ci

volle il terzo libretto del Calzabigi, cioè *Paride ed Elena.*

Così pure, quando alcuni scrittori, con inaudita profondità, osservano che la fortuna del Calzabigi fu quella di essersi imbattuto nel Gluck, a noi vien fatto di domandarci ancora e per converso: sarebbe stato in grado Gluck, già tanto inoltrato negli anni, di realizzare la riforma se non avesse incontrato il Calzabigi?

Del resto, Gluck stesso, nel 1773 fece lealmente la seguente dichiarazione; e non la fece certo per raddolcire il malinconico suo poeta. Egli scrisse: « Io mi farei un gran rimprovero se consentissi a lasciarmi attribuire l'invenzione del nuovo genere di opera italiana, di cui il successo ha giustificato il tentativo. È a Calzabigi che va attribuito il principal merito ».

Dunque sull'importante cooperazione del Calzabigi non occorre insistere oltre. Noi vi abbiamo indugiato, non tanto per una giusta rivendicazione, quanto per assodare un altro fatto. Questo: la riforma di Gluck fu pensata e maturata durante la composizione di

innumerevoli opere italiane, e fu attuata nella sua compiutezza in tre opere italiane.

Cosicchè, se le ultime opere scritte per la Francia e per la lingua francese rappresentano il culmine della genialità gluckiana, non portano alla conseguenza che l'Italia fosse incapace di produrre nel suo seno un rinnovamento, che spiriti italiani non sentissero il bisogno di tale rinnovamento, che la lingua italiana non piegasse docilmente alle nuove forme.

Gluck deve molto all'Italia, alla sua fonte fin dalla prima giovinezza lungamente si è abbeverato, per trasformarsi, di un subito, cittadino e compositore francese.

Gluck in Francia.

Gluck, posando sul sospirato gallico suolo, protetto da Maria Antonietta, già sua allieva, non pensò mai di andare in guerra contro gl'italiani: sarebbe stato come andar inguerra, contro sè stesso. Egli infatti, e con grande abilità, proclama sul *Mercure de France* (febbraio 1773), la sua precisa intenzione « di

produrre una musica adatta a tutte le nazioni e far sparire la ridicola distinzione di musica nazionale » ; il che in linguaggio più schietto vuol dire che la sua intenzione era di conciliare, secondo l'onesto dettame del Rousseau, la musica italiana e la musica francese. Nè può dirsi che non ci sia ben riuscito, per quanto da questo momento i francesi si siano interamente impossessati di lui. Le grandi opere francesi di Gluck sono cinque : *Ifigenia in Aulide, Orfeo e Alceste*, tradotte e rimaneggiate dalle due opere omonime italiane, *Armida* e *Ifigenia in Tauride,* e sono, senza dubbio, le creazioni complete, definitive che racchiudono e sanzionano quei principî estetici ed umani, da cui son provenute la bellezza e la grandezza dei genî futuri.

Spirito eclettico e assimilatore, ragionatore calmo e ponderato, artista cosciente e lucido, Cristoforo Gluck è prodotto necessario dell'evoluzione e delle necessità storiche. Egli, nell'ultimo periodo d'una fulgida carriera che l'aveva innalzato all'Olimpo, riassume i suoi sforzi e le sue idealità, e trae

dall'intimo del suo essere e mette in valore gli elementi atti a costruire una forma d'opera lirica, scevra degli abusi, delle sconnessioni, delle superfluità e tendente ad esprimere sentimenti veraci ed illuminare situazioni drammatiche.

Riccardo Wagner così delimita l'azione di Gluck : « La rivoluzione del Gluck diventata così celebre e che a molti ignoranti è stata narrata come se si trattasse di un cambiamento radicale nella maniera di comprendere l'essenza dell'opera, non ebbe altro significato che questo : il compositore si ribellava all'arbitrio del cantante ».

Questo è, evidentemente, troppo poco, poichè Gluck ha dato anche, una fisonomia all'*ouverture*, una funzione specifica e psicologica agli *strumenti*, una notevole fusione all'*aria* e al *recitativo ;* ha preannunziata la stessa melodia wagneriana con la nobiltà classica del canto : ha perseguito una più stretta intimità tra musica e poesia, una strumentazione più salda e varia. Egli ha voluto aspirare verso una idealizzazione dell'arte, che fu ed è di moda contrapporre al sensualismo della musica

italiana: onde le aspre lotte di allora, di ieri e di oggi.

Allora, a paladino della nostra musica, fu levato un fecondo compositore, a cui la storia dovrà presto rivendicare i non trascurabili intendimenti artistici, una buona e semplice figura di uomo: Niccolò Piccinni di Bari, che nelle vicende della cronaca e della storia doveva inevitabilmente soccombere (15).

Piccinni nel 1916

Le secolari lotte musicali tra Francia e Italia torneranno ad agitarsi domani? Certamente no: e per la diversa disposizione d'animo dei francesi verso di noi e per la più salda e chiara affermazione dell'intelletto italiano in ogni disciplina e in ogni arte.

Se Jules Combarieu, accenno al caso più recente di antitalianismo musicale, avesse rimandata la pubblicazione del secondo volume della sua *Storia della musica* (16) a dopo la guerra, non sarebbe caduto nella ripetizione di avventati giudizii sull' arte e

sull'anima di Gioacchino Rossini (17). Avrebbe doverosamente esaltata questa autentica, fulgida e centenaria gloria nonchè d'Italia, del totale genio latino.

Per converso, se in Francia, e più precisamente a Parigi, l'orientamento spirituale verso la nostra musica non fosse in via di trasformazione, nel maggio 1916, mentre la civiltà latina infrange il cozzo ferreo della barbarie teutonica, al signor Rouchè non sarebbe mai passata per la mente l'idea di rappresentare « all'Opera » l'*Ifigenia in Taurid* edi quel Piccinni immolato dai francesi a pie' del monumento gluchiano.

Roma, maggio 1916.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.

(1) P. Landormy: *Histoire de la musique.* Delaplane, Paris, 1910.

(2) Henry Prunière: *L'opera italien en France avant Lulli.* Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion.

(3) R. Rolland: *Histoire de l'opera en Europe avant Lully e Scarlatti.* Hachette, Paris — R. Rolland: *Musiciens d'autrefois.* Hachette, Paris.

(4) T. Wiel: *Teatri musicali veneziani del settecento.* Venezia, 1897. — È doveroso segnalare che in questa pregevole opera il Wiel si schiera tra i primi che abbiano costretta entro i più giusti limiti la riforma gluckiana.

(5) Rousseau: *Les confessions.* Paris, Flammarion. — Per dettagliate notizie sulla fortuna e sull'influenza dell'opera pergolesiana in Francia, vedasi: *Pergolesi* di G. Radiciotti. Casa Editrice « Musica », Roma.

(6) E. Fondi: *Benedetto Marcello.* Ed. Modes, Roma.

(7) *Revue S. I. M.*, 15 aprile 1912. Paris.

(8) Sul *Jommelli* esiste una magistrale monografia del dott. Hermann Abert, professore all'Università di Halle (Germania), edita da M. Niemeyer, Halle.

(9) F. Torrefranca: *Le origini della sinfonia.* « Rivista Musicale italiana ». Fasc. 1 e 2 del 1914, Editore Bocca, Torino.

(10) Jean d'Udine: *Gluck.* Laurens, Paris.

(11) G. de Saint-Foix: *Le débuts milanais de Gluck.* Paris.

(12) Venezia: *Demetrio,* '42 — Milano: *Demofoonte,* '43 — Torino: *Poro,* '43 — Crema: *Tigrane,* '43 — Venezia: *La finta schiava* e *Ipermestra,* '44 — Milano: *Sofonisba,* '44 — Milano: *Ippolito,* '45 — Napoli: *Clemenza di Tito,* '52 — Bologna: *Trionfo di Clelia,* '65 — Firenze: *Prologo,* '67 — Parma: *Le feste d'Apollo,* '69.

(13) T. Mantovani. *C. Gluck.* Formiggini, Genova 1914.

(14) I. Tiersot: *Gluck.* Librairie F. Alcan, Paris.

(15) A. Jullien: *La Corte e l'opera sotto Luigi XVI.* Parigi, 1878. Lavoro sereno e imparziale, nel quale viene in parte rivendicata la gloria di Piccinni.

(16) I. Combarieu: *Histoire de la musique....* Tome II. Librairie A. Colin, Paris.

(17) G. Fara: *Genio e ingegno musicale.* Ed. Bocca, Torino. In questo libro leggesi una brillante e documentata confutazione ai giudizi del Combarieu.

BOSTON COLLEGE
3 9031 024 22886 8

Barone
Alexander Kraus
Via Cavour 10
Firenze

D'imminente pubblicazione:

R. DE RENSIS.

Musica italiana in Austria

I precursori di Haydn.

Musica italiana in Germania

I precursori di Bach.

Lire UNA